PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Stycznia 1913 r.

ZESZYT 2 (103).

ROK VI.

15 stycznia 1913 r. № 2 (103).



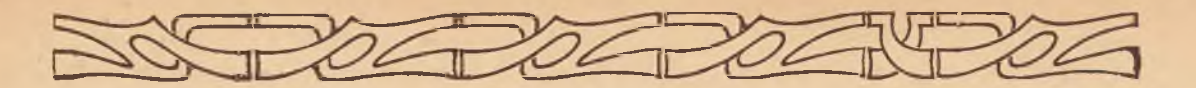
Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Uniwersytet a muzyka.[1]

Może wbrew zwyczajom i szanownym tradycjom, ale z najlepszą i najczystszą intencją dla dobra nauki u nas prawie nieznanej odczuwam konieczność wyjaśnienia ścisłego stosunku, jaki wbrew mniemaniom, dość niestety rozpowszechnionym, łączy uniwersytet z muzyką, wzgl. z wiedzą muzyczną. Problem ten, który w ostatnich latach przestał być problemem, był dość często omawiany w licznych pracach zawodowych muzykologów; dość wspomnieć Kretzschmara, Niemana, Daffnera, H. Riemana i innych. Nie czyniłbym zbyt obszernych eksplikacji nad tym tematem, gdyby nie zachodziła istotna przyczyna. Wystarczyłoby wskazać na średniowieczne quadrivium, w którem muzyka była wykładaną obowiązkowo. Mógłbym następnie przypomnieć, iż na wszechnicach, które były dalszym rozwojem tego typu szkolnego, wykładano niemal do XVIII-go wieku wiedzę muzyczną, w czem przodowały uniwersytety angielskie, zwłaszcza w Cambridge i Oxfordzie gdzie od r. 1463 udzielano stopnia „doctor musices". Gdybym wreszcie wskazał na szereg uniwersytetów, posiadających po dwuch, trzech lub nawet czterech przedstawicieli umiejętności muzycznych, wystarczyłoby to zupełnie, aby dojść do niezłomnej wiary, iż istotnie między uniwersytetem a wiedzą muzyczną zachodzi ścisły związek, który sprawia, iż wiedza ta jest równouprawnioną. Moglibyśmy w końcu rozstrzygnąć ewentualne wątpliwości brevi manu: jeśli umiejętności z zakresu sztuk plastycznych wchodzą w zakres nauk uniwersyteckich, to na tej samej podstawie wiedza muzyczna, oparta o historyczne i teoretyczne podstawy, może i musi należeć do przedmiotów reprezentowanych w wykładach uniwersyteckich. Równe prawa i równe obowiązki są cechą wszystkich sztuk, tworzących helikonową harmonję, a zdanie greckiego mędrca Arystotelesa, streszczające się w słowach: „hyle kaj tropois diaferusin", nie straciło po dzień dzisiejszy nic ze swej ważności i słuszności...

Jednakże nawet w tym wypadku, gdy te argumenty są dość zrozumiałe lub wystarczające, nie brak pewnego rodzaju zdziwienia, że muzyka wogóle może mieć styczność z uniwersytetem. Powód tego zdziwienia leży w szeregu mylnych przesłanek, spotykamy się zaś z nimi zwłaszcza na tych terytorjach kultury, w których stosunek praktyki do teorji muzycznej nie posiada należytej równowagi. Zachodzą w tym wypadku dwa przesądy, względnie błędne mniemania. Pierwszem z nich jest to, że uniwersytet jest przedewszystkiem instytucją, przygotowującą kandydatów do praktycznych zawodów w służbie państwowej, gdy tymczasem jest on najwyższą instytucją naukową, której zadanie spoczywa w propagandzie i nauczaniu wyższej

[1]) Powyższy artykuł jest streszczeniem wykładu inauguracyjnego, którym docent dr Adolf Chybiński rozpoczął wykłady muzykologiczne na lwowskim uniwersytecie.

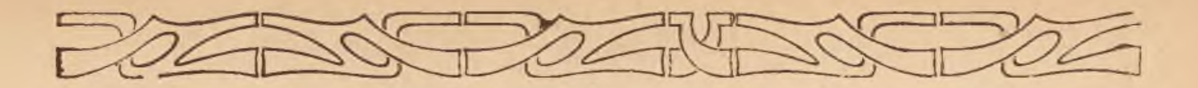


wiedzy naukowej. Drugi błąd wynika z częstej niemożności rozdzielenia muzycznych zadań i celów konserwatorjów i szkół muzycznych od zadań i celów wiedzy muzycznej na uniwersytecie wykładanej, czyli rozdzielenia wiedzy praktycznej od teoretycznej, wzgl. historyczno - teoretycznej, zwanej krótko umiejętnościami muzycznemi.

Najsilniejszym punktem oparcia dla wyświetlenia tej kwestji będzie odpowiedź na pytanie: Czem są i jaki cel mają umiejętności muzyczne?! Jest to wiedza, której zadanie polega na badaniu rozwoju i istoty muzyki, co można jeszcze inaczej określić: mianowicie, że jest to wiedza, która przez zbadanie rozwoju muzyki daje nam pogląd na istotę tejże sztuki. Między środkami, jakimi dysponują umiejętności muzyczne, znajdziemy także i te, które należą do wiedzy praktycznej; obok nich zaś inne, o których mowa będzie poniżej. To właśnie sprawia, że teoretyczna i historyczna strona umiejętności muzycznych mają ze sobą ścisły związek. Bez znajomości teoretycznych podstaw muzyki nie może być mowy o badaniach jej rozwoju historycznego. Bez historycznej wiedzy, bez znajomości epok minionych i jej stylistycznych różnic biegłość w teoretycznych przedmiotach muzyki nie wychodzi poza rzemieślniczą rutynę. którą można nazwać materjalną stroną twórczości muzycznej. Bez niej niepodobna jednak rozpocząć celowych badań nad rozwojem i istotą muzyki; nie może ona stanowić przedmiotu nauczania uniwersyteckiego, tak jak nie może nauczanie malowania i rysowania znaleźć miejsca na wszechnicy, gdzie zadaniem wykładającego wiedzę o sztuce jest danie możności wniknięcia w duchową stronę sztuki, nie zaś w materjalne jej środki. Te ostatnie należą bowiem do akademji i szkół sztuk pięknych, podobnie jak nauczanie praktycznej wiedzy, ogólnie zwanej nauką kompozycji, jest rzeczą szkół muzycznych, czyli konserwatorjów. Jeśli jednak od historyka, wzgl. badacza poezji lub sztuk pięknych nie wymaga jego przedmiot, aby złożył naoczne dowody zdolności i biegłości w wierszowaniu, wzgl. w rysunku i malarstwie, to badacza muzyki znajomość teorji kompozycji obowiązuje z racji natury jego sztuki, podobnej do architektury w tym względzie, że jak bez znajomości obszernych praw kompozycji nie stworzy nikt np. symfonji, któraby mogła uchodzić za dzieło sztuki, tak bez znajomości praw architektury nikt nie wybuduje domu lub katedry, któreby posiadały trwałą wartość materjalną i artystyczną. Od konieczności opanowania takich kodeksów teoretycznych praw sztuki wolne są sztuki plastyczne i poezja, w których twórcy wchodzą od samego początku w bezpośrednią praktykę, nie oglądając się na to, że jednak są pewne stałe normy, zebrane przez gruntownych analityków. Różnice te dadzą się określić w jednem zdaniu: architekt i muzyk rozpoczynają od praw i ich uświadomienia sobie, przedstawiciele innych sztuk dochodzą do nich stopniowo.

Tak więc ten, kto pragnie poświęcić się badaniom muzycznym, powinien z góry zapewnić sobie swobodę ruchów na polu teoretycznego wykształcenia, wzgl. rozwijać tę swobodę równocześnie z poprawianiem środków i metod umiejętności muzycznych. Rzecz się ma podobnie jak ze studjum wyższej matematyki; przygotować do niej nie jest rzeczą uniwersytetu, lecz szkół średnich, tak samo jak wcześniejsze poznanie ogólnej gramatyki języków klasycznych jest niezbędne dla odbywania normalnych studjów nad filologją klasyczną na wszechnicy. Z pomocą tych wstępnych wiadomości można dopiero przystąpić do zapoznania się z dziełami literatury pięknej i piękności języka, różnic i podobieństw w epokach, szkołach, kierunkach i indywidualnościach.

Nie wymaga nikt od przedstawicieli badań nad muzyką, aby byli muzykami praktycznymi, w szczególności zaś wirtuozami lub kompozytorami, czyli — aby swą teoretyczną wiedzę demonstrowali w dziedzinie leżącej poza ich zawodem. Pole działalności ich jest zupełnie inne, choć niebrak bijących w oczy dowodów, iż również historycy muzyki przygotowali gienjalnych swych uczniów dla spełnienia czynów w zakresie twórczości muzycznej. Takim klasycznym przykładem pozostanie profesor dr Hugo Riemann, jeden z najgienjalniejszych przedstawicieli umiejętności muzycznych, jako nauczyciel M. Regera, a więc indywidualności epokowej. Nie na własną rękę i nie w drodze samych eksperymentów zebrał Riemann swe olbrzymie doświadczenia teoretyczne, lecz przez imponujące przeoranie historycznych ugorów muzyki, niejednokrotnie nietkniętych przed nim lub niedostrzeżonych, mimo że obok nich przechodzono. Nie kto inny, tylko historyk muzyki Riemann pchnął na nowe tory naukę kompozycji, w której to nauce nie zawsze pewną nogą, a rzadko metodycznie



stąpali praktycy muzyczni w roli teoretyków, czy harmonji, czy kontrapunktu, czy wreszcie form.

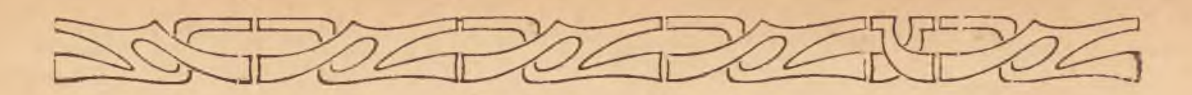
W tych kilku zdaniach starałem się wyjaśnić stosunek umiejętności muzycznych do praktyki muzycznej. Jednakże kolej na dalsze wyjaśnienie istoty tej wiedzy, będącej — jak każda wiedza — celem samym w sobie i dla siebie.

Przyjąć należy za tezę, iż wszelkie zjawiska w sztuce, czy one będą pomnikiem tendencji jakiejś epoki, czy nawet niezrównanej indywidualności, wówczas dopiero będą mogły być należycie ocenione i zrozumiane, gdy odróżnimy wartości nowe od wartości przekazanych w spuściźnie przez epokę, względnie epoki poprzednie lub dawniejsze. Podkreślam słowa: „ocenione" i „zrozumiane", gdyż one to oznaczają najwyższy stopień poznania muzycznego, opartego o silne podstawy refleksji, w przeciwieństwie do odczucia, jako drogi pośredniej, gdyż intuicyjnej, drogi domysłu, a niekiedy dowolności. Już z tego powodu dzieła dawniejszej epoki, mające — co jest rzeczą zrozumiałą — te same prawa dalszej trwałości co do dzieła sztuk plastycznych lub poezji, nie mogą być odrazu zrozumiane, nie zawsze zaś odczute. Musimy znaleźć pomost między pojęciem epoki, do której należą, a pojęciami naszemi, współczesnemi. Tu właśnie oddają wielkie usługi umiejętności muzyczne, co nietrudno zauważyć, jeśli się obserwuje t. zw. renesans muzyczny doby współczesnej. Z powyższych słów łatwo domyślić się, do jakiego wniosku zdążam: oto umiejętności muzyczne muszą z natury rzeczy mieć podstawy historyczne. Niepodobna mieć wyrobionego sądu o symfonjach Beethovena, niepodobna w czambuł oświadczyć, iż każda nuta w jego nieśmiertelnych arcydziełach jest jak Minerwa, która li tylko z myśli tego Jowisza urodziła się. Aby zrozumieć w Beethovenie pierwiastek beethovenowski, trzeba umieć oddzielić go od gienjalnych rzutów w przyszłość, jakie pozostaną raz na zawsze własnością Haydna i Mozarta, na których wywarli znowu notorycznie stwierdzony wpływ wczesno-wiedeńscy symfoniści i szkoła mannhejmska. Do doznania rozkoszy estetycznej przy słuchaniu uwertury Beethovena zapewne nie jest koniecznością wykształcenie w dziedzinie umiejętności muzycznych, za każdem jednak dziełem stoi jego twórca, jako potęga, której wymiary muszą spotkać się ze sprawiedliwą oceną w rozwoju ludzkiej umysłowości, oceną nie znającą żadnych koncesji na rzecz intuicji i domysłu, a więc oceną rzeczową i daleką do subjektywizmu.

Jednym z największych działów umiejętności muzycznych jest historja muzyki, dająca nam pogląd na rozwój stylów i form muzycznych, techniki kompozytorskiej, za jaką uznać należy jakość i rodzaj posługiwania się melodją, harmonją, polifonją, fakturą wokalną i instrumentalną. Tu właśnie podają sobie ręce metoda historyczna i wiedza teoretyczna. Niema poważnej pracy z zakresu historji muzyki, w której autor nie wykazałby niezbicie, iż panuje nad przedmiotami teoretycznymi, bez których napisanie jakiejkolwiek pracy historycznej jest fikcją. Za błędy i nietakt dyletantów i amatorów historji muzyki, między którymi t. zw. muzycy praktyczni, zwłaszcza o niedokładnem wykształceniu teoretycznem, nie stanowią najmniejszego procentu, nie możemy czynić odpowiedzialną ani wiedzę muzyczną, ani jej przedstawicieli. — Dalszym związkiem między teorją a historją jest wzajemne oddziaływanie na siebie tych dziedzin wiedzy muzycznej. Jeśli teorja przy historji jest niezbędna i stanowi pierwszy warunek pracy naukowej, to z drugiej strony dla praktyki muzycznej i jej dziejów jest rzeczą nieodzowną znać historję teorji muzycznej. Wtedy obraz rozwoju praktyki muzycznej nabiera żywszych barw, postaci wielkich nowatorów i reformatorów ożywiają się, zasługi ich zaś tem bardziej rosną, im silniejszem staje się uświadomienie nasze, że nie praktyka z teorji, lecz teorja z praktyki może czerpać swe żywotne soki, im bardziej stwierdzamy, że rozwojowo wyprzedzała praktyka teorję, dziś zbliżamy się już ku kooperatywie, i to coraz szybszym krokiem — mimo protestów lub niezadowolenia tych muzyków - praktyków, którzy poza wyuczony za młodu podręcznikowy regulamin komponowania wyjść nie zdołali.

Aby historja muzyki mogła spełnić swe tak poważne a trudne zadania, musi zatrudniać szereg nauk pomocniczych. I tu właśnie znajdziemy punkty styczne z gatunkami wiedzy, wchodzącymi w skład wykładów uniwersyteckich.

Wiemy, iż pismo przechodziło najprzeróżniejsze zmiany i przemiany, nim osiągnęło dzisiejszy wygląd. Zupełną analogję znajdziemy w muzyce Zabytki różnych wieków różną nutację posiadają. Istnieją osobne systemy dla każdej niemal



epoki. Naukę o nutacji dawniejszej zwiemy paleografją muzyczną. Historyk muzyki nie miałby przed sobą innych paleograficznych zadań, gdyby nie istniała muzyka wokalna, zawierająca obok nut także i tekst. Na tem terytorjum spotykają się historyk literatury, prawnik, historyk, teolog i inni przedstawiciele nauk. Teksty te mogą być wpisane w różnych językach; ze względu zaś na to, że jedna i ta sama forma muzyczna przyjęła się u różnych narodów i że słowo łączy się ściśle z tonem, przeto niema dla historyka muzyki żadnej dyspensy od znajomości języków i literatur. Charakter muzyki kościelnej, teksty liturgiczne i udział muzyki w obrzędach kościelnych przenoszą go na terytorjum historji Kościoła, średniowiecznej łaciny, średniowiecznej poezji. Jest rzeczą aż nadto zrozumiałą, iż zwłaszcza pomocnicze nauki historyczne, jak chronologja, dyplomatyka, bibljografja, następnie nauki bibljoteczno-archiwalne są przy badaniach historycznych równie niezbędne, jak bjografistyka i statystyka, bez względu na treść i tendencję tematu.

Szereg nauk pomocniczych nie wymaga specyficznego wykształcenia teoretyczno-muzycznego. Tu należą np. badania archiwalne. Mają one wielkie znaczenie dla historji kultury muzycznej, niekiedy nawet wyjaśniają wątpliwe kwestje w rozwoju form i stylów muzycznych. Jednakże mogą być prowadzone przez ludzi zaznajomionych z paleografją, dyplomatyką i archiwistyką.

Do rzędu nauk pokrewnych zaliczymy niektóre gałęzie wiedzy przyrodniczej i filozoficznej, a więc akustykę, fizjologję, psychologję, logikę, estetykę. Ponieważ oddalają się one od właściwych zadań umiejętności muzycznych, zajmujących się dziełami sztuki tonów jako takimi, przeto wszelkie kwestje, należące do tych kategorji wiedzy, zajmują w pierwszym rzędzie przyrodników, fizjologów i filozofów,

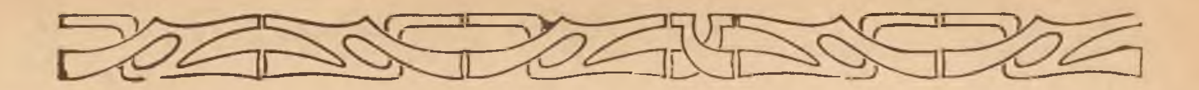
Wskazać nam należy również na jeden ważny dział, z którym umiejętności muzyczne zachowują nierozerwalny związek: mianowicie dział ludoznawczy. Etnografja muzyczna stanowi poważną gałąź badań muzykologicznych.

Nie widzę wreszcie potrzeby wykazywania ścisłego związku między wiedzą muzyczną a nauką o sztukach plastycznych. Zwłaszcza dla historji instrumentów okazała się ta ostatnia bardzo cenną pomocą, gdyż z dawnych pomników malarstwa olejnego i ze sztychów nabieramy wyobrażenia o budowie instrumentów, używanych w dawnych wiekach, obecnie zaś znanych tylko z opisu.

W zamian za wydatną pomoc ze strony nauk pomocniczych, ofiarowują i umiejętności muzyczne siebie jako wiedzę, mogącą przynieść znaczną pomoc innym naukom. Wiemy, że w badaniach nad metryką poetycką, nad pieśnią, nad historją kultury, psychologją, nawet psychjatrją i nad ekonomją społeczną (Por. książkę K. Büchera p. t. „Arbeit und Rhythmus") wiedza muzyczna wielką rolę odgrywa.

Senior niemieckich muzykologów, profesor Herman Kretzschmar, omawiając w swych cennych „Musikalische Zeitfragen" kwestję muzyki na uniwersytecie, dał bardzo trafną odpowiedź na zapytanie: „czego uczyć ma uniwersytet z zakresu muzyki?" „Wogóle wszystkiego, co przyczynia się do głębszego zrozumienia muzyki, a czego nie uczą szkoły muzyczne. Przedewszystkiem jednak historji muzyki, zwłaszcza nowszej" (op. c. str. 82).

Teza Kretzschmara nie zawiera żadnych punktów spornych. Jednakże zauważyć należy, że przeprowadzenie jej natrafia na przeszkody z tą chwilą, gdy studja nad umiejętnościami muzycznemi mają już na uniwersytecie zapewnione wszelkie środki naukowe, których zresztą żaden przedmiot, wykładany na uniwersytecie, nie posiadł odrazu. Ciągły rozwój i doskonalenie metod naukowych wywołują ustawiczną konieczność czuwania nad tem, aby srodki były nietylko na miejscu, ale także in statu crescendi. Tu należy w pierwszym rzędzie bibljoteka obejmująca conajmniej najważniejsze prace z zakresu umiejętności muzycznych i wydawnictwa dawnej muzyki, ale także lokal posiadający instrument, bądź fortepjan, bądź clavicembalo (najlepiej zaś obydwa instrumenty). Gdy seminarjum muzykologiczne może rozporządzać tymi środkami, wtedy teza Kretzschmara nie jest trudna do zrealizowania. Nie będzie ona jednakże nigdy w całej pełni wykonalną, jeśli na uniwersytecie umiejętności muzyczne spoczną w rękach jednej siły naukowej. Dziedzina bowiem wiedzy, którą się zajmujemy, jest niemniej obszerna, jak każda inna. Ponieważ zaś opiera się o historyczne podstawy, przeto przeprowadzenie podziału pracy jest niezbędne. Tu właśnie stajemy napowrót przed wypowiedzianym już aksjomatem, że jakiekolwiek zjawisko



w sztuce jest zrozumiałe, to wówczas dopiero, gdy rozumiemy jego nexus causalis z ogólnym rozwojem sztuki, gdy znamy epokę, w której to zjawisko się pojawia, gdy następnie zbadaliśmy epokę poprzednią, z której wyniknęła następna. Stąd jeśli zajmiemy się muzyką wielogłosową czy nowszą czy starszą, poznać musimy ich rozwój od początków jej istnienia. Gdy załatwimy się z tem, wtedy możemy zająć się muzyką nowszą, jako bardziej zbliżoną do muzycznej praktyki naszych czasów. Wtedy może być mowa o rozumieniu muzyki.

Profesor dr Guido Adler czyni w tej kwestji bardzo trafne uwagi w swej pracy p. t. „Musik und Musikwissenschaft“ (Jahrbuch der Musikbibliotek, Peters., 1898, str. 31 i nast.):

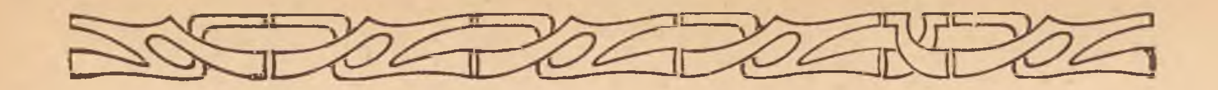
„Są to dwie różne rzeczy, dzieła sztuki doznawać estetycznie, a dzieło to rozumieć. Ten, kto pragnie doznawać estetycznych wzruszeń, może ograniczyć się do ulegania zmysłowym wrażeniom. Nie jest przesadą, jeśli wypowiadam twierdzenie, że największa ilość słuchaczy, a niestety także wykonawców i śpiewaków, zadowalnia się apercypowaniem szeregów tonów i harmonji bez wniknięcia w ducha. Nasza nauka muzyki ogranicza się zazwyczaj do wprowadzenia ucznia w materjalną stronę muzyki, a więc ustaje właśnie tam, gdzie rozpoczyna się rząd muzy. Ten brak może być usunięty albo przez gienjalny talent, choć tylko częściowo i tylko w ograniczonych rozmiarach, albo też przez obszerne studja akademickie. Na uniwersytecie można przez wglądnięcie w historyczny rozwojowy proces muzyki z jednej strony, przez krytyczne ćwiczenia z drugiej strony nauczyć się lepszego i głębszego rozumienia muzyki. Tu właśnie, gdzie jesteśmy wolni od wszelkich względów na manualną (ręczną) biegłość, możemy zwrócić naszą uwagę jedynie i tylko, i to w wyższej mierze, z uwzględnieniem wszelkich środków nowożytnej nauki, na to, aby uzyskać wiedzę o sztuce i zrozumienie sztuki. Gdyż jak nie istnieje twórczość bez wiedzy, tak nie jest możliwe rozumienie sztuki bez wiedzy...“ „Jest zaś obowiązkiem każdej nauki, każdej wiedzy dążyć do prawdy, do trafnego zrozumienia, do stwierdzenia faktów i wydoskonalenia bez żadnych ubocznych celów; wiedza jest bowiem sama dla siebie celem.

Że mimo swego historycznego podkładu umiejętności muzyczne utrzymują ścisły związek ze sztuką życia, współczesną, miałem już sposobność wskazać. Natomiast w nauce muzycznej związek ten bywa wprost negowany. Wystarczy wglądnąć w podręczniki harmonji lub kontrapunktu, aby się przekonać, iż są one bardziej historyczne, niż historja muzyki. Porusza to również prof. dr G. Adler we wspomnianej już pracy, pisząc: „Nie mogę nie wspomnieć o mniej pocieszającym objawie, że teoretycy (t. j. autorowie podręczników, przeznaczonych dla praktycznych muzyków) dotąd nie wyzyskali metodycznie i całkowicie tego materjału muzycznego, jaki stworzyli ostatni wielcy romantycy muzyczni; w surowej nauce szkolnej muzycznej nic się nie wie dziś jeszcze oficjalnie o Ryszardzie Wagnerze“ (op. c. str. 33).

Niech jako przykład posłuży fakt, że twierdzenia co do wpływu harmoniki chopinowskiej na twórczość Wagnera, wypowiedziane po raz pierwszy nie przez kogo innego, jak przez historyków muzyki, spotykały się z niedowierzaniem u praktyków, uczących teorji kompozycji. Zwolna dopiero zauważono, że tak jest w istocie, ale pewna ostrożność nie zniknęła bynajmniej Ileż bowiem wygodnych dla pedagogji praw usuwają dzieła Chopina i Wagnera! To, co historyk muzyki uzna za wypływ ewolucji pojęć i techniki z zakresu harmonji, kontrapunktu lub instrumentacji, bywa niekiedy przez nieostrożnych i bojaźliwych praktyków nazywane sztucznością i nieszczerością, a nawet chorobliwością. Czyż mam przypomnieć niektóre komentarze Kleczyńskiego do dzieł Chopina?

Wolno mi przypuścić, iż zadania umiejętności muzycznych wobec sztuki dawniejszej i nowszej znalazły w powyższych wywodach dostateczne określenie.





Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Dr Józef Władysław Reiss: Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki (1580).

W Krakowie, nakładem Akademji Umiejętności. Skład główny w księgarni Spółki Wydawniczej polskiej (1912, 8⁰, 42 str.). [1])

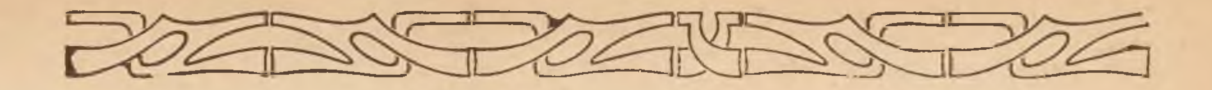
(Dokończenie.)

W swej bardzo sumiennej, a tylko przesadnie z punktu widzenia, zresztą indywidualnego, ograniczonej do syntetycznego ujęcia rzeczy, analizie przechodzi autor najprzód mensuralne właściwości psalmów Gomółki i połączone z niemi rytmiczne cechy, gdzieniegdzie zręcznie skomplikowane (np. w psalmie 84) dla uniknięcia zakazanych paralel, zresztą wszędzie prostych. Kolejno przechodzi rodzaje początków i zakończeń kompozycji Gomółki, wskazując na różnolitość stylu, na pewne archaizmy oraz na fakt, że w zakończeniach „akord bez kwinty z wielką lub małą tercją występuje u Gomółki najczęściej i należy do charakterystycznych właściwości jego stylu w przeciwieństwie do klasycznych dzieł z epoki rozkwitu wielogłosowej muzyki, używających tej formy zakończenia nadzwyczaj rzadko“ (str. 12). Jest to może „zabytek“ epoki, w której Gomółka wychowywał się u swego nauczyciela niemieckiego, Jana Klausa, a więc w epoce powstawania dalszego ciągu „Tabulatury“ Jana z Lublina, w której większość przykładów teoretycznych odznacza się podobnemi zakończeniami (por. mą pracę o Tabulaturze w „Kwartalniku muzycznym“, zeszyt III, str. 221).

Bardzo obszernie rozwodzi się dr Reiss nad kadencjami i ich budową, podając szereg przykładów (Nb. czy na str. 13 w drugim przykładzie u dołu w sopranie nie ma być „a“ zamiast „c“?). Bardzo pouczającym jest na str. 16 ustęp o melodyjnych właściwościach psalmów Gomółki, gdzie autor wskazuje, jak nieraz głosy przekraczają swój ambitus już to dla uniknięcia zabronionych postępów równoległych, już to dla celów kolorystycznych. Często najbardziej zabronione interwale melodyjne pojawiają się u Gomółki z całą swobodą. I tak np. w ps 6, 38, 115, 126 i 137 występuje zwiększona sekunda, „nadająca melodji uczuciowy wyraz i zabarwienie narodowe; jest to zjawisko tak wyjątkowe w muzyce religijnej XVI wieku, że nie można go mierzyć teorją muzyczną współczesnej Gomółce epoki, lecz należy widzieć w niem objaw narodowego ducha“ (str. 17). Argument ten ma niewątpliwie bardzo wiele za sobą; wystarczy przejść w myśli znaczną część naszych mollowych melodji ludowych, aby skłonić się ku egzegiezie autora. Czy jednakże nie jest to raczej jedna z licencji Gomółki, nie zaś narodowa tendencja? Wszak nawet w polskich tańcach z XVI i XVII stulecia, mających tonacje zbliżone do „moll“, nie znajdziemy *ani jednego* przykładu zastosowania zwiększonej sekundy! Kwestji tej nie umiem rozwiązać i, zdaje mi się, pozostanie nierozwiązaną, jakkolwiek zwolna zaczynają się pojawiać dowody, że pierwiastek narodowy nie był obcy nawet muzyce XVI wieku!

Po uwydatnieniu kilku osobliwych rysów budowy melodji Gomółki (nr. 18 i 19), przechodzi dr Reiss do sprawy pochodzenia melodji, z których większa część jest prawdopodobnie własnym wytworem Gomółki, inne zaś (w psalmach 52, 57, 58) są przejęte z melodji Braci czeskich. (O ile wiem, dr Reiss poczynił obecnie nowe odkrycia co do proweniencji melodji innych psalmów Gomółki). Ostateczne rezultaty badań nad melodyjną inwencją psałterza ujmuje autor w szereg subtelnych spostrzeżeń: „Wszystkie melodje Gomółki mają mnóstwo rysów wspólnych i pewien nieuchwytny odcień podobieństwa, a mimo to kryją w sobie takie bogactwo różnorodności, że w rzeczywistości niema dwuch zupełnie jednakich melodji“ (nr. 19). „...melodyjne zapożyczenia [2]) są o wiele częstsze w ostatnich psalmach, aniżeli w począt-

[1]) Osobne odbicie z Rozpraw Wydziału filolog. T. LI Akademji Umiejętności w Krakowie (str. 73–114).
[2]) Nb. zapożyczenia z poprzednich psalmów.



kowych, co może doprowadzić do wniosku, że w miarę jak praca zbliżała się ku końcowi, kompozytor, naglony pośpiechem, ułatwiał sobie w ten sposób zadanie.“ Nie dowodzi to jednak wyczerpania się inwencji (str. 20). Słowa tekstu znajdują w muzyce zupełny oddźwięk swego prozodycznego zakończenia. Także programowe cechy znajdziemy w Gomółkowskich psalmach. Przypisywałem je dawniej wpływowi programowości właściwej madrygalistycznej muzyki włoskiej i francuskiej chanson. Te bowiem dwie formy były ześrodkowaniem dążeń programowych XVI wieku (por. mój „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku“, 1909, str. 47). Zdaniem dra Reissa programowość psalmów jest ta sama, jaką spotykamy w tej epoce i poza madrygałem i chanson. Jakkolwiek znajdujemy w psalmach i chromatykę (jako charakterystyczną cechę ówczesnych madrygałów), co razem z programatyką mogłoby zdanie moje poniekąd umocnić, to jednak nie jestem niesklonnym do przyjęcia poprawki, przez d-ra Reissa uczynionej, ale pozwolę sobie zauważyć, iż są dowody, że Gomółka *znał* madrygalistyczną muzykę (Cyprjana de Rore, Bernardina Łupachina) [1], i że w tejże formie znajduję się te same programowe ilustracje. U Cyprjana de Rore znajduje się programatyka po raz pierwszy zastosowana, a jedną z cech jego madrygału jest kończenie utworu w takcie parzystym — ustępem w rytmie trzyczęściowym [2]), co P. Wagner wywodzi z muzyki instrumentalnej, co jednakże — zdaniem mojem — jest względnie słuszną uwagą, gdyż nie bezpośrednio z muzyki instrumentalnej, lecz za pośrednictwem villanelli stać się mogło, villanelli zwłaszcza, jako mającej z madrygałem i frottolą pewne wspólne źródła. Rzecz dziwna, iż właśnie u Gomółki nie znajdziemy psalmów podobnie skonstruowanych, t. j. z zakończeniem w rytmie trójkowym, ale nie brak takich, które w przebiegu zmieniają rytm dwu i trzykrotnie (np. psalm 81). Uważam to za wpływ madrygalistyczny, gdyż właśnie w madrygałach było to na porządku dziennym. Gdyby jednak ktoś sądził, że wpływ madrygalistyczny na religijną kompozycję (w tym wypadku na psalmy) jest rzeczą wątpliwą, to możnaby wskazać na madrygały Palestriny, tak bardzo religijne co do stylu — jak Wagner stwierdza — a jednak zachowujące programowość, której wiele szczegółów znajdziemy w Gomółkowskim Psałterzu. Np.:

Palestrina: [3])		Gomółka: [4])
„sospiri“ (I, 3)	—	„*wzdycha*“ (25, 61, 84)
„corso“ (I, 23c)	—	„*prędko* pisarz pismo leje“ (45b)
„bassi“ (I, 22)	—	„Siedząc po *nizkich* brzegach“ (137)
„alto“ (I, 20)	—	„kwiat gór *wysokich*“ (49) „na *wysokiem* niebie“ (16)
„discenderano“ (I, 21) „ascolta tu dal ciel“ (I, 23c)	—	analogiczne określenie, np. „kędy (słońce) gaśnie“ (=schodzi), ps. 49.
„lagrime“ (I, 3)	—	„płakać smutnie“ (137) „głos płaczliwy“ (5)
„dolore“ (I, 10, 12)	—	„dolegliwość moje“ (10)
„dolci e suavi“ (I, 18)	—	„z wdzięcznym luteń dźwiękiem“ (95)
„riso“ (I, 23a)	—	„nieprzyjacielskich śmiechów“ (25)
„cruda“ (I, 23b)	—	„lew okrutny“ (7)

i t. d.

Są to tylko najważniejsze i najbardziej styczne punkty. Gomółka żył w czasie, gdy madrygalistyczny styl przeniknął także do muzyki religijnej (exemplum: Orlando di Lasso), gdy *subjektywizm* zaczął zacierać (mimo istnienia szkoły rzymskiej) styl oficyalny, i to głównie właśnie pod wpływem madrygału. Psalmy niemieckie i nawet Goudimela nie mają tego *intymnego* charakteru, co psalmy Gomółki.

---

[1]) Por. inwentarz Jerzego Jarwycza (kapeli król.) z roku 1572, wydany przezemnie w „Kwartalniku muzycznym“ (zeszyt III, 253).

[2]) Por. pracę P. Wagnera p. t. „Das Madrigal und Palestrina“ (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (VIII, 435).

[3]) Por. powyższą pracę P. Wagnera (l. c. str. 446 i nast.). Cytuję jednak tylko wyjątki z I księgi madrygałów Palestriny (1555), t. j. z przed r. 1580.

[4]) Według analizy dra Reissa (l. c. str. 21—24).



Na chwilę zbaczam do ewentualnego wpływu francuskiej chanson programowej. Miała ona prócz programowości swój własny *styl*, który nawet w pierwszych madrygałach *włoskich* nie braknął. Gaetano *Cesari* przytacza w swej świetnej pracy p. t. „Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert“ (Cremona 1908, p. 75 sq.) [1]) całe szeregi programowych naleciałości w madrygale, oraz pewne stylistyczne szczegóły, mające swe źródło we francuskiej chanson, znanej u nas już od lat czterdziestych XVI w. bardzo dobrze, a wywierającej wpływ jeszcze w początkach XVII stulecia (jak gdzieindziej wykażę). Cesari pisze: „Nell' epoca di Jannequin invece, mentre furoreggiava la programmatica Chanson, il Madrigale ne fu invaso. Le imagini del *vento*, del *correre*, del fuggire furono sensualizzate con dei rapidi passagi d'origine schiettamente *francese*“ — i przytacza wyjątek z madrygału „con suave parlar“ Verdelota (u nas wówczas dobrze znanego), zaczynający się od słów: „*Presto* s'accors'e sparve...“, a w wyrazie i zastosowaniu środków podobny do tego miejsca w psalmie 45 Gomółki, gdzie znajdziemy słowa: „ledwie *tak szybko* pisarz pismo leje“ (przytoczone w „Wpływach włoskich“ dra Z. Jachimeckiego, str. 104). Więc: *albo przejął Gomółka środki swego „malarstwa muzycznego“ wprost z chanson francaise, albo za pośrednictwem madrygału.* Tertium non datur!

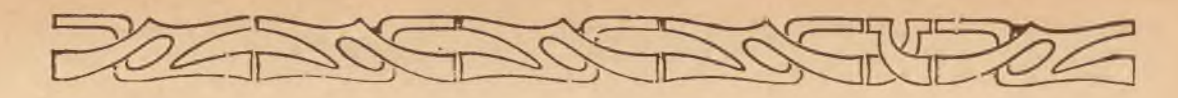
Zanadto wysoko cenię pracę dra Reissa i jej pierwszorzędne zalety; jeśli jednak pragnę wykazać, dlaczego dopatrywałem się wpływu madr. i chanson, to nie w myśli wykroczenia poza obowiązek sprawozdawczy.

Z kolei przechodzi dr Reiss tonacje psalmów, dochodząc do wyniku, że najczęściej zachodzi tonacja jońska (54 melodji), „przez co zbliżają się te melodje do pieśni nowożytnej, utrzymanej w tonacji durowej; 25 melodji w tonacji eolskiej posiada wybitny charakter mollowy“. „Budowa modulacyjna posiada mnóstwo rysów nowoczesnych i ugrupowaniem stosunków tonalnych podnosi niezwykle symetrję w strukturze melodji“ (str. 24). Śmiałość modulacji i dysonansów w Psałterzu demonstruje autor na szeregu wymownych przykładów (str. 25—27). Czy i „harmonicznie“ nie był Gomółka pod wpływem — madrygalizmu? Pomijam już chromatykę w kilku psalmach, ale posługiwanie się dysonansami, „jako środkiem muzycznego wyrazu dla otworzenia namiętnego i gwałtownego wyrazu“ (str. 26), toż to wyrób z warsztatu nawet pierwszych madrygalistów, którzy — jak zauważają P. Wagner i G. Cesari — dla wyrazu poświęcali wszelkie względy kontrapunktu. Ale nie utrzymuję tego z wszelką kategoryczną pewnością, gdyż zbioru madrygałów z epoki po r. 1550 nie posiadam. Rzeczą to dalszych badań. Czy one będą uwieńczone pozytywnym, czy negatywnym wynikiem — dla badań nad Gomółką nie będą bez znaczenia.

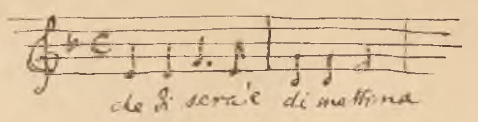
Bardzo sumienne i trafne są wywody dra Reissa, dotyczące faktury kontrapunktycznej Psalmów, ich dobrych i złych stron. Na szczególne podkreślenie zasługuje ustęp o akcydencjach (str. 32—34) i użycia kluczów i chiavett (34—35). Końcowy ustęp poświęca autor stylowi Gomółki (str. 35—42). Szereg spostrzeżeń, opartych na najgruntowniejszej analizie, doprowadza autora do różnych wyników. Konstatuje autor najprzód wpływy chorału niemieckiego (protestanckiego) i dawniejszej pieśni wielogłosowej z tekstem polskim na powstanie Psałterza (str. 36). Jestem autorowi niezmiernie wdzięczny zwłaszcza za drugą połowę jego sądu, gdyż potwierdza to moje spostrzeżenia, wyrażone w jednym ze studjów moich w „Przeglądzie muzycznym“. Dalej wskazuje dr Reiss na pewne melodyjne pokrewieństwa Gomółki z Goudimelem. Niemniej potwierdza autor (str. 38 i nast.) me dawne przypuszczenia co do wpływu rzymskiej szkoły na Gomółkę (por. mój „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej i t. d.“). Również i dr Reiss wyklucza wpływ frottoli włoskiej na Gomółkowskie psalmy. Nie skłania się jednak do mego (a *dawniej* i dra Jachimeckiego) sądu, że jednak villanella nie pozostała bez wpływu na formę niektórych psalmów (str. 39—40). Jednakże zmuszony jestem pewnemi, przypadkowo poczynionemi, spostrzeżeniami pozostać przy mym sądzie, co nie będzie mi poczytane za opór (w nauce zupełnie nie posiadający walorów bezstronności), gdyż sporo argumentów dra Reissa wpłynęło na mój sąd ogólny o Gomółce, którym nigdy nie mogłem i nie miałem specjalnej konieczności zajmować się tak gruntownie, będąc zajętym bądź

---

[1]) Por. też jego analogiczną pracę p. t. „Le origini del Madrigale cinquecentesco“ w „Rivista musicale italiana“ (1912, Anno XIX, fasc. 2, p. 419).



pracami nad innymi tematami, bądź dążeniem do osiągnięcia *ogólnego* obrazu rozwoju muzyki polskiej w XVI wieku. Sądy o Gomółce, jakie wypowiedziałem, były poczynione „a vol d'oiseau" i nie okazały się błędnemi w całości, lecz częściowo, podobnie jak u innego badacza Psałterza, dra Z. Jachimeckiego. Otóż co do villannelli, to już dawniej — odrzuciwszy twierdzenia co do frottoli — przypuszczałem, że szczególnie miękka i gładka melodyka Gomółki mogła mieć bezpośredni wzór w owych villanellach i canzonette spirituale (nawet „laudi", zawarte przedewszystkiem w licznych, dotąd niewydanych, rękopisach włoskich), w których melodyka ludowa religijna lub świecka Włoch mogła najlepszy wyraz znaleźć. Dziś potwierdza mnie pewien mały, ale nie bez znaczenia szczegół. Oto w villanelli Baltazara Donatiego p. t. „Chi la gagliarda" znalazłem frazę melodyjną prawie zupełnie identyczną z frazą psalmu 29 Gomółki, zaczynającego się od słów „Nieście chwałę mocarze", przytoczoną w „Wpływach wsłoskich" dra Jachimeckiego (str. 112). W villanelli Donatiego, żyjącego współcześnie z Gomółką, lecz wydającego swe kompozycje po r. 1580. ma ta fraza wygląd następujący:



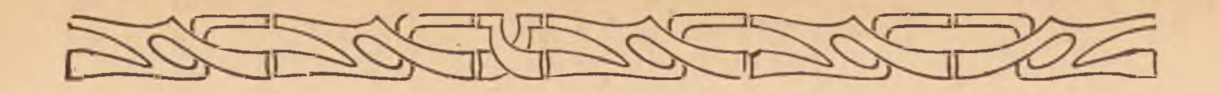
Typowo włoska fraza melodyjna, mimo że znajdziemy ją w jednym z późniejszych tańców polskich! [1]) Łatwiej jednak przypuścić, że nie polska melodyka na włoską, lecz włoska na polską mogła mieć wpływ. Zresztą, owe canzonetty i villanelle z drugiej połowy XVI wieku są w strukturze bardzo podobne do psalmów Gomółki. Że zaś istotnie nie znikał u nas w ciągu XVI wieku (mimo niemieckich i niderlandzkich wpływów) wpływ melodyki romańskiej, dowodzi jeszcze inna fraza z psalmów Gomółki (z ps. 33), która jest całkowicie identyczna (w prowadzeniu zaś głosów i „harmonji" prawie identyczna) z fragmentem drugiej połowy villancica „Trist' Espagna" *Enciny* (XV—XVI w.). Znajdziemy ją w pracy dra Reissa na str. 30. Otóż zdaniem mojem ta gładsza linja melodyjna Gomółki w porównaniu z pieśniarzami i psalmistami niemieckimi polega na tem, że choć cantus firmus był u nich (t. j. u Gomółki i u kompozytorów niemieckich, a nawet Goudimela) identyczny co do pochodzenia, to jednak Gomółka pod wpływem wykwintnej melodyki romańskiej modyfikował swe melodje (stałe), zwłaszcza, że na wzór włoskich kompozytorów liczył się daleko więcej z charakterem tekstu i jego prozodycznemi właściwościami, niż to widzimy w pieśni niemieckiej, będącej przed nim wzorem dla polskiej. Wyznaję otwarcie, że również w poszukiwaniach za polskością w Psałterzu wskazany jest jak największy zasób ostrożności. *Niewątpliwie* jest on zawarty w Psałterzu, ale w jak wielkim stopniu i na czem polega — wykażą jeszcze dokładniej dalsze badania, które sam szanowny autor prowadzi. Niewątpliwie też będą one tylko wtedy uwieńczone rezultatem realnym, gdy wyczerpią kwestję rytmiki i kwestję pochodzenia melodji stałych (cantus firmus), przedewszystkiem zaś zmian, jakie Gomółka poczynił w nich; to ostatnie będzie miało pierwszorzędne znaczenie.

Reasumując moje sprawozdanie, dopatruję się wysokich i wartościowych zalet pracy dra Reissa nietylko w tem, co w sposób ściśle naukowy i metodyczny uzasadnił i raz na zawsze ustalił, ale i w tem, że umiał znakomicie postawić pewne problemy, dając wiele do myślenia i zachęcając do dalszych prac nad epoką, w której tworzył Mikołaj Gomółka. Dzięki takim pracom, muzykologja polska może wejść na drogę realną, choćby to sprawiło przykrość dyletantom niesfornym i krzykliwym...

---

[1]) Wskazał na to już dr Jachimecki (op. c. 112), cytując taniec z „Venusgarten" Hausmana; ale fraza z villanelli Donatiego jest jeszcze bardziej podobna.





„Megaë"

Legienda liryczna w 2-ch aktach (3-ch obrazach). Libretto M. Synnostredta i A. Wieniawskiego (przekład T. Godeckiego). Muzyka Adama Wieniawskiego.

Wśród wysokich gór, nieopodal drogi, prowadzącej do świątyni, mieszka z swoją starą matką piękna, młoda Megaë, której wdzięki zgubiły już niejednego bogatego pielgrzyma, dążącego do świętych miejsc. Cudną bowiem urodę młodziutkiej dziewczyny wyzyskuje matka dla swych celów zbrodniczych, mordując nieszczęsnych kochanków córki, gdy po uniesieniach miłosnych zasypiają, obezwładnieni odurzającym napojem, wypitym w chacie „ubogiej wdowy".

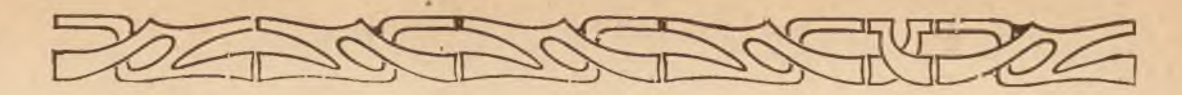
Aliści zjawia się pewnego dnia piękny, wspaniały rycerz, który w zimnem dotąd sercu Megaë, posłusznej jedynie rozkazom matki, budzi uczucie prawdziwej miłości. Jak wielu innych, których pomordowane ciała leżą zagrzebane niedaleko chaty, rycerz musi zginąć, pomimo rozpaczliwych błagań zakochanej Megaë. Lecz, gdy nad ranem, podczas gwałtownej burzy, nieubłagana matka zbliża się już z ciężkim kamieniem w ręku do łoża, na którym spoczywa odurzony napojem ukochany rycerz jej córki, Megaë, korzystając z mroku, zajmuje miejsce ubóstwianego kochanka i, okryta jego płaszczem, ginie pod ciosem matki.

W ostatnim obrazie staje przed matką, zrozpaczoną fatalną omyłką, ocalony rycerz — bóg miłości Kwanon, którego szczytne uczucie wyzwoliło Megaë z więzów ohydnego życia. Święte dziewice otaczają kołem pięknego boga, a głosy z zaświatów nucą pieśń o wielkiej, nieśmiertelnej miłości.

Oto w pobieżnym bardzo zarysie treść japońskiej legiendy, która jest osnową poetycką opery Adama Wieniawskiego, wystawionej niedawno na scenie warszawskiej. Jednak jako libretto operowe legienda posiada bezwątpienia zasadnicze braki, mianowicie jest „niesceniczna". Akcja toczy się ospale, bez życia i ruchu, gdzieniegdzie tylko zdobywając się na żywsze momenty, więc z natury rzeczy muzyka wpada również w pewien monotonny nastrój, wpływający niekorzystnie na ogólne wrażenie.

Co zaś do wrażeń muzycznych... Młody kompozytor kształcił się we Francji, przejął się więc hasłami muzycznemi jej autorów spółczesnych, którzy najbardziej widocznie odpowiadają jego upodobaniom artystycznym. Nie posiada więc muzyka p. Wieniawskiego jakichś cech indywidualnych, występujących wyraźnie, jest raczej produktem kultury muzycznej współczesnej Francji, pod pewnym względem również współczesnych Włoch; nie posiada także absolutnie żadnych cech narodowych, które zresztą w japońskiej legiendzie nie miałyby wcale zastosowania. To też nowa opera tyle tylko ma wspólnego z polskością, że wyszła z pod pióra kompozytora, noszącego nazwisko słynnych w muzyce polskiej Wieniawskich. Nie widzę więc najmniejszego powodu do patrjotycznych uniesień ze względu na nową operę polską, która wcale polską nie jest i mogła być również dobrze napisana przez francuza, albo włocha. Nie myślę jednak robić autorowi zarzutu z tego względu, chociaż milejby było w dziele polskiego kompozytora spotkać się z inną pieśnią, inne postacie ujrzeć na scenie, stwierdzam tylko fakt, prostując niesłuszne zdanie w tej kwestji.

Z zalet muzycznych „Megaë" podnieść należy umiejętną technikę kompozytorską, zwłaszcza subtelną instrumentację, któremi jednak wielu bardzo spółczesnych kompozytorów i pseudo-kompozytorów może się również pochwalić, są to bowiem rzeczy, dające się nabyć pracowitemi studjami. Wobec tych doskonale rozwiniętych środków technicznych, żałujemy tembardziej, że inwencja melodyjna młodego autora jest naogół dość uboga, bez wybitniejszych znamion głębszego, poważniejszego w tym kierunku talentu. Braku tego nie potrafi zastąpić operowanie wykwintnemi harmonjami i subtelnym kolorytem orkiestrowym. Zapewne spotykamy w „Megaë" ustępy ładne, efektowne i pod względem treści muzycznej zajmujące, jednak całość, składająca się przeważnie z drobnych melodyjnych okruchów, niespojonych ściśle, ukazujących się i ginących niby w kalejdoskopie, przemija bez głębszego wrażenia. Opierając się na wyżej przytoczonych względach, nie rokuję „Megaë" większego powodzenia i dłuższego żywota na scenie, chociaż wolałbym, żeby przypuszczenia moje nie sprawdziły się tym razem.



Wykonanie nowej opery było nadzwyczaj udatne pod każdym względem. Na wyróżnienie zasługuje świetny nasz tenor, p. Ignacy Dygas (rycerz), którego potężny głos coraz to większe sprawia wrażenie. Tytułową partję odtworzyła p. Wieniawska (żona kompozytora), obdarzona miłym głosem sopranowym, trochę jednak za słabym dla sceny, wreszcie w roli starej matki wystąpiła utalentowana artystka, p. Lachowska, a w rolach pomniejszych — panie: Ulbrych, Zabiełło i p. Mossoczy. Słowa uznania należą się słusznie p. Jasińskiemu za piękne, efektowne dekoracje (krajobraz w pierwszej i ostatniej odsłonie) i p. Lewickiemu (reżyserja).

Całość, jak wspomniałem, szła bardzo składnie, co zawdzięczamy najbardziej pałeczce kapelmistrzowskiej p. Cimini'ego, którego nad wyraz sumienna, pedantyczna wprost praca doskonałe daje rezultaty. Dodajmy do tego iście południowy zapał i temperament oraz wytrawne doświadczenie utalentowanego dyrygienta, a zrozumiemy łatwo jak cenną i pożyteczną siłę artystyczną posiada opera nasza w jego osobie.

A. Zabłocki.

Z ruchu muzycznego w Wilnie.

Reasumując wyniki życia muzycznego w Wilnie od początku sezonu bieżącego, musimy zaznaczyć kilka prawdziwie pocieszających objawów tak w ruchu muzycznym ogólnym, jak i polskim.

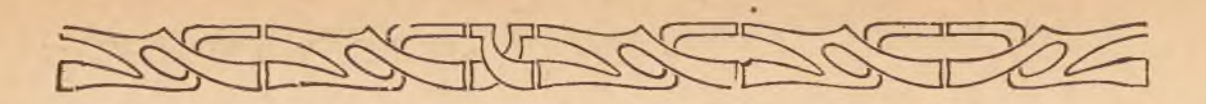
Przedewszystkiem więc działalność „Lutni Wileńskiej", rozszerzona przez organizowanie co pewien czas wielkich koncertów z udziałem wybitniejszych artystów polskich, stawia tę żywotną i czynną instytucję w roli kulturalnej pośredniczki pomiędzy polskiem społeczeństwem wileńskiem i polskim światem muzycznym, dając tym ostatnim jedyną możność wystąpienia na tutejszym gruncie, mocno podminowanym trudnościami kwestji narodowościowych. W „Lutni", poza wieczorami muzycznemi z udziałem chórów i orkiestry amatorskiej oraz solistów miejscowych, odbyły się występy: Barcewicza, Familjerówny (z Warszawy), prof. krakowskiego konserwatorjum Z. Szwarcensteina (skrzypka) i S. Boguckiego (śpiewaka). Ten ostatni, osiadłszy na stałe w Wilnie, rozwija owocną działalność pedagogiczną, bardzo dotąd tutaj zachwaszczoną przez brak prawdziwie dobrych artystów-śpiewaków. P. Bogucki, aczkolwiek jest śpiewakiem operowym i w Wilnie małą ma sposobność wykazania swoich wyjątkowych zalet śpiewaczych, podbił jednak publiczność wileńską występami estradowymi, dzięki tak kapitalnym zaletom, jak muzykalne frazowanie, plastyka dykcji i wyszkolenie głosu.

Ciekawym był odbyty w końcu listopada „Wieczór Chopina", składający się z odczytu i działu koncertowego. Odczyt o Chopinie i jego twórczości wygłosił entuzjastyczny zwolennik Chopina i polskości wogóle, p. Kulabko-Korecki z Petersburga, prelegent Tow. Historyczno-muzycznego im. hr. Szeremietjewa; dział zaś muzyczny, składający się z 16 utworów Chopina, wykonała p. Helena Łopuska (Wyleżyńska). Całość wieczoru wywołała wrażenie niezwykle podniosłe

Zapowiedziane są występy W. Landowskiej i Wilhelma Backhausa na koncertach, organizowanych przez Ces. Rosyjskie Tow. Muzyczne, którego główną działalnością jest dostarczenie swoim członkom 8-miu koncertów rocznie z udziałem zamiejscowych wirtuozów.

Zasadniczym rysem, charakteryzującym wileńską publiczność koncertową, a ujemnie odbijającym się na frekwencji niektórych koncertów, jest skrupulatne unikanie przez polaków koncertów artystów nie-polskich lub nie polskiemi rękami organizowanych, jak również obojętność publiczności rosyjskiej, okazywana artystom polskim. Ta anomalja nie dotyka tylko jednej instytucji muzycznej tutejszej: Wileńskiej Udziałowej Orkiestry Symfonicznej.

Nie jest to instytucja zupełnie nowa, początek jej bowiem datuje się od 3 lat. Działalność jej jednak, z powodu braku podstaw materjalnych, podlegała różnym przeszkodom i przerwom, uniemożliwiającym normalny rozwój. W roku zaś ubiegłym członkowie orkiestry zrzeszyli się w towarzystwo i postanowili prowadzić



sezon na własne ryzyko, przy pewnej pomocy materjalnej ze strony instytucji społecznych. Orkiestra w pełnym komplecie symfonicznym składa się z 50 osób. Na dyrygienta, po ustąpieniu p. K. M. Gałkowskiego, powołano p. Adama Wyleżyńskiego, b. dyrektora lubelskiego Tow. Muzycznego i „Lutni Wileńskiej". Na koncertach już odbytych wykonano symfonje: IV-tą Czajkowskiego, Schuberta, Mozarta, Kalinnikowa, następnie: „Morskie Oko" Noskowskiego, „Suitę polską" Stojowskiego, „Les preludes" Liszta i w. in. utworów z repertuaru symfonicznego.

Nowa poważna placówka muzyczna cieszy się poparciem całego Wilna.

Sg.

KONCERTY.

= **Koncert symfoniczny z udziałem p. Janiny Familjerówny.** Interesujący program tego koncertu zawierał poemat symfoniczny młodego kompozytora polskiego, Piotra Rytla, który niedawno otrzymał nagrodę za jedno ze swych dzieł orkiestrowych na konkursie Filharmonji Warszawskiej.

„Korsarz" (taki tytuł nosi poemat) jest utworem interesującym zarówno ze względu na treść muzyczną, jak i techniczną fakturę, i świadczy korzystnie o talencie kompozytorskim i wiedzy fachowej autora, który z biegiem czasu, nabywając coraz to więcej doświadczenia, dojdzie prawdopodobnie do jeszcze lepszych rezultatów. Obecnie np. daje się zauważyć pewne przeładowanie w instrumentacji, wskutek czego koloryt orkiestrowy jest miejscami trochę za ciężki. Są to jednak rzeczy, które, przypuszczam, znikną w dalszych pracach kompozytorskich młodego muzyka. Pozatem podnieść należy chwalebną powściągliwość w operowaniu harmonjami dysonansowemi, które nie przekraczają nigdy granic dobrego smaku, oraz umiejętną polifonję.

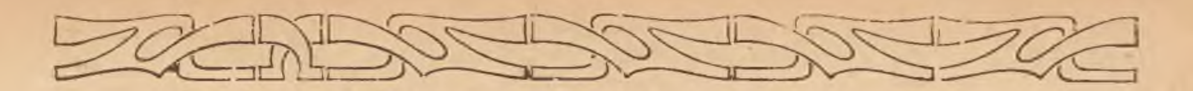
Poza poematem p. Rytla, orkiestra wykonała „Coriolana" Beethovena i symfonję Saint-Saënsa (z organami i fortepjanem) pod artystyczną dyrekcją Zdzisława Birnbauma.

Solistką była p. Janina Familjerówna, jedna z najwybitniejszych uczennic naszego mistrza fortepjanu, prof. Michałowskiego, która wykonała wspaniały koncert Czajkowskiego b-moll z towarzyszeniem orkiestry, oraz kilka utworów solowych (nad program). Nadzwyczaj utalentowana pjanistka posiada doskonale rozwiniętą technikę, duży, ładny ton, szczere, poetyczne uczucie, słowem warunki niezbędne do gry prawdziwie artystycznej. Interpretacją niezmiernie trudnego pod każdym względem koncertu Czajkowskiego złożyła p. Familjerówna dowody wybitnego talentu wirtuozowskiego, któremu, przy sprzyjających dla dalszego rozwoju warunkach artystycznych, rokować można piękną bardzo przyszłość.

= **XV Poranek muzyczny.** Program tego poranku poświęcony był wyłącznie muzyce klasycznej i zawierał między innemi symfonję Haydna. Jako solista wystąpił p. Leopold Bobilewicz, skrzypek, członek W. O. F., i odtworzył muzykalnie i stylowo kilka drobnych utworów Beethovena i Händla, do których towarzyszył na fortepjanie dyr. Oziminski.

A. Żabłocki.

= **VI Wielki abonamentowy koncert symfoniczny** miał doskonałe dwie solistki: siostry Harrison (skrzypaczka i wiolonczelistka). Niezwykłe te artystki odegrały podwójny koncert Brahmsa. Utwór ten należy uważać raczej za dzieło symfoniczne, a nie za numer popisowy. Stąd więc odtwórcy z góry muszą zrezygnować z sukcesów wirtuozowskich, zadowalając się wzamian daleko cenniejszemi, bo... artystycznemi. Że dzieło tego pokroju zdolne są odtworzyć należycie tylko natury wyjątkowe, dodawać zbytecznie. Do tych natur wyjątkowych należą właśnie siostry Harrison. Trudno sobie wyobrazić coś tak skończenie doskonałego, klasycznego i głębokiego, jak koncert Brahmsa w interpretacji sióstr Harrison. Jest to kompozycja, odpowiadająca nawskroś ich organizacjom duchowym i jakby specjalnie dla nich napisana. Również po mistrzowsku odegrany był przez jedną z sióstr koncert wiolonczelowy Haydna. Na omawianym koncercie dyr. Z. Birnbaum zapoznał nas z „Rapsodją hiszpańską" M. Ravela. O dziele tem pisano dużo w prasie zagranicznej, z czego należało wnosić,



że przedstawia wartość niepospolitą. Przypuszczenia trochę zawiodły! Nie należy jednak tego uważać za wyrok potępiający i dzieło i twórcę. Faktem jest, że Rapsodji zbywa na oryginalności i że jasno wskazuje wpływy Debussy'ego, ma jednak i swoje dobre strony, a do tych zaliczam: świetną instrumentację, ładne melodje i pomysły harmoniczne. Naturalnie, o jakiejś rapsodyczności nie może być mowy; ma zato kompozycja Ravela inną zaletę: organiczny związek oddzielnych epizodów wszystkich czterech części. *L. Karaffa.*

== **Wieczór Griega.** Z szeregu koncertów, poświęconych Griegowi, wieczór 1.I wyróżniał się urozmaiconym programem, do którego włączono rzadko wykonywany kwartet smyczkowy. Odtwórcami tego pięknego dzieła byli pp.: Oziminski, Andrzejowski, Wenty i Kochański, wykazując w interpretacji dużo pietyzmu. Podkreślić należy również subtelne traktowanie szczegółów i doskonałe ujęcie całości. Jeden tylko zarzut możnaby zrobić artystycznej czwórce: za rzadko ukazuje się na estradzie koncertowej. Pod tym względem pożądaną jest poprawa...

== **Koncert z udziałem Józia Chejfeca.** Nazwisko fenomenalnego dziecka-wirtuoza ma już niezwykłą siłę przyciągającą. Tłumno więc było w Filharmonji na koncercie z jego współudziałem. Przeżywaliśmy znowu chwile prawdziwych wzruszeń, chwile niezapomniane. I popłynęły z estrady dźwięki upojne, nieskazitelnie czyste, a nadziemską, sugiestywną moc mające. Grze tej trudno postawić jakikolwiek zarzut: jest ona poza sferą wszelkiej krytyki. A jednak! Jednak w porównaniu z tem, co słyszeliśmy dwukrotnie w sezonie ubiegłym, w grze małego Jozia da się zauważyć pewna zmiana; zmiana, naturalnie, nie na lepsze. Wyczuwać się daje sforsowanie prawej ręki i, co za tem idzie, mniejsza siła tonu i pewien wysiłek w pokonywaniu trudniejszych ustępów technicznych. Zdaje się, że opiekunowie Chejfeca, upatrzywszy w chłopcu kopalnię złota i eksploatując talent w sposób iście kupiecki, nie zwracają na to wcale uwagi, czego dowodem ciągłe występy Józia na estradach koncertowych w cesarstwie i zagranicą. Oby tylko nie żałowali po niewczasie!

== **Koncert Kubelika.** Że dla Kubelika szczyty Parnasu są niedosiężne, o tem wie nie od dzisiaj cały świat muzyczny. Zasłynął jako niezrównany technik, i to mu wystarczyło do zebrania sporej... gotówki i utrwalenia sobie sławy jednego z najgłośniejszych skrzypków. Słowem: szczęśliwiec! Zdaje się jednak, że szczęście zaczyna się powoli od Kubelika odwracać. Dość rychło wprawdzie, ale nie niespodziewanie. Sława wirtuozów-techników nie jest tak długotrwałą, jak wirtuozów-artystów. Los tych pierwszych, zdaje się, podzieli i Kubelik. Zwłaszcza po jego ostatnim występie w Filharmonji (10/I) przypuszczenie to nabiera wszelkich cech prawdopodobieństwa. Pewny jestem, że gdyby nie urok nazwiska, wygwizdanoby go po wykonaniu koncertu Saint-Saensa. Nie omylę się też, jeżeli przepowiem, że po ostatnich „sukcesach“ w Filharmonji, nieprędko zawita Kubelik do Warszawy. Coprawda, nie zatęsknimy za nim i za jego sztuką wirtuozowską. Towarzyszył Kubelikowi, oprócz orkiestry Filh., i grał kilka numerów solo p. Kamil Goll, pjanista o miernych zdolnościach i małych kwalifikacjach estradowych.

Z żałobnej karty.

W Kijowie zmarł na anewryzm serca znany kompozytor ukraiński, **Mikołaj Łysenko,** autor wielu popularnych utworów, zbieracz pieśni ludowych ukraińskich i ilustrator muzyczny utworów Tadeusza Szewczenki. Łysenko był w Kijowie bardzo popularnym i cenionym pedagogiem i założył szkołę muzyczną, której był też dyrektorem. Wokoło zmarłego kompozytora grupowała się cała inteligiencja ukraińska. Łysenko odgrywał wybitną rolę w ruchu ukraińskim i uważany był za spadkobiercę idei Szewczenki. Śmierć jego nastąpiła po części wskutek wstrząśnień moralnych po zamknięciu klubu ukraińskiego, którego Łysenko był prezesem, i grożącej mu odpowiedzialności wobec oddania zarządu klubu pod sąd. O Łysence napiszemy obszerniej w jednym z najbliższych artykułów.

Ilja Satz. W Moskwie umarł w wieku lat 38 Ilja Satz, kompozytor, należący do grupy muzyków najnowszych poglądów. Z dość licznych utworów Satza żaden nie był wykonywany na koncertach. Z szczegółów bjograficznych należy zanotować fakt, że za propagan-

dę idei Tołstoja zesłany był na 2 lata na Syberję.

Wilhelm Kuhe, pjanista i kompozytor, ur. w Pradze w r. 1823 i od r. 1849 zamieszkujący w Londynie, zmarł w stolicy Anglji 9-go października r. z. W ciągu dłuższego czasu był profesorem w Królewskiej Akademji muzycznej, lecz z powodu ślepoty zmuszony był opuścić to stanowisko.

Ernest Flügel, zasłużony na polu szerzenia życia muzycznego w Wrocławiu, krytyk muzyczny „Schlesischer Zeitung", kompozytor i pjanista, zmarł w 68 roku życia.

Robert Herman, kompozytor niemiecki młodszej gieneracji (ur. 1869 r.), wyznawca najnowszych kierunków w muzyce, zmarł 22-go października r. z. Na dość obfity dorobek kompozytorski Hermana składają się 2 symfonje, uwertura i liczne utwory kameralne i fortepjanowe. Kompozycje Hermana, ze względu na swą groteskowość, rzadko — jak dotychczas — zamieszczane były na programach koncertowych i z tego powodu nawet mało są znane.

IN MEMORIAM.

Jan Silberman. D. 26 czerwca r z. upłynęło 200 lat od daty urodzin słynnego fabrykanta organów Jana Silbermana, pochodzącego ze znanej i licznej rodziny Silbermanów. fabrykantów organów i fortepjanów.

Hammerschmidt Andrzej. Przed 300-tu laty (w r. 1612) ujrzał światło dzienne (w Czechach) Andrzej Hammerschmidt, jeden z wybitniejszych kompozytorów w dziedzinie niemieckiej muzyki kościelnej 17-go wieku w tem znaczeniu, że nie był zdolnym naśladowcą, a twórcą nowych, oryginalnych form muzycznych. Początki oratorjów Händla i „pasji" Bacha mają swoje źródło w djalogach Hammerschmidta. Pod niektórymi względami Hammerschmidta można uważać jako kontynuatora kierunku Schütza, jest jednak aż nadto samodzielny i to go uwalnia od zarzutu epigona.

C. Franck. D. 10 grud. r. ub. upłynęło 90 lat od dnia urodzin C. Francka, jednego z najwybitniejszych osobistości muzycznych ubiegłego stulecia i głównego filaru nowofrancuskiej szkoły.

KRONIKA.

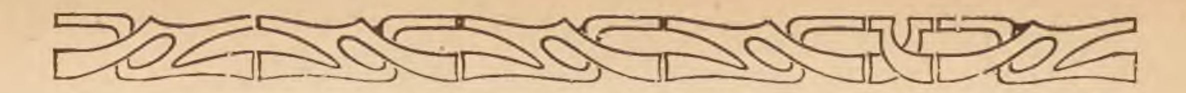
= **Łódź.** Towarzystwo muzyczne im. Chopina, mające w Łodzi najliczniejszą i najlepiej wyszkoloną orkiestrę amatorską (w której gra również wielu miejscowych zawodowych muzyków) oraz chóry, otworzyło w bieżącym półroczu Szkołę Muzyczną, wzorując się przy zatwierdzaniu regulaminu na ustawie szkoły przy Warsz. Tow. Muz. Towarzystwo im. Chopina postawiło sobie za cel wyszkolenie amatorów, ażeby tym sposobem podnieść muzycznie i uzupełnić kadry orkiestry i chórów, pogłębiając wykształcenie praktyczne systemem szkół muzycznych, t. j. przez obowiązkowe wykłady teorji, historji, solfedżja etc. Na dyrektora szkoły zarząd T-wa powołał p. Tadeusza Joteykę. Zespół pedagogiczny tworzą: w klasach gry fortepjanowej: pp. Mazurkiewicz, Powiadowski, Rokicka i Smidowicz; w klasach gry na skrzypcach: pp. Pluciński, Brandt i Goebel: w klasach gry na wiolonczeli: pp. H. Makowski z Warszawy i K. Fotygo; w klasach gry na kontrabasie i instrumentach dętych: pp. Januszewski, Kordys, Bräutigam, Teszner i Szczepański; w klasie śpiewu solowego i historji muzyki: p. Antoni Miller; w klasach teoretycznych i fortepjanu dodatkowego: p. T. Joteyko; w klasie dramatycznej: p. Bednarczyk. Sądzić należy, że społeczeństwo łódzkie zrozumie i oceni dokładnie tak piękną inicjatywę, wprowadzoną w czyn przez Tow. Muz im. Chopina, które stale i wytrwale dąży do wytkniętego celu: podniesienia kultury muzycznej w masach, oraz udostępnienia wiedzy i krzewienia prawdziwej, poważnej muzyki — dodajmy — w mieście, gdzie sztuka we wszelkich jej przejawach z taką trudnością przenika w szerokie warstwy zapracowanych klas średnio i zupełnie niezamożnych. *T. M.*

= **W Berlinie**, w sali Blüthnera, dnia 14-go grudnia r. z. wystąpiła z własnym koncertem młodziutka skrzypaczka, **Irenka Dubiska**. Krytyka niemiecka jednogłośnie przyznała naszej małej rodaczce wielki talent i rokuje jej świetną przyszłość, podnosząc głównie duże zalety techniczne, ujawnione w znakomicie odegranym 2 koncercie Paganiniego, oraz wysoką muzykalność i wzorową czystość intonacji. Orkiestrę prowadził wybornie mistrz małej artystki, znakomity i wysoko ceniony pedagog, prof. konserwatorjum Sterna, koncertmistrz, Max Grünberg.

= **Wykłady o muzyce.** We Lwowie wygłosił docent uniw., dr Adolf Chybiński sześciogodzinny wykład p. t. „Podstawy współczesnej kultury muzycznej" w „Powszechnych wykładach uniwersyteckich", urządzanych przez lwowską wszechnicę.

= **Wacław Kochański**, jeden z najznakomitszych polskich skrzypków i pedagogów, zamieszkały — jak wiadomo — we Lwowie, odbył podróż artystyczną po Rosji, Litwie i Królestwie Polskiem z tak wielkiem powodzeniem, iż zaangażowano go na drugie tournée po tych samych miastach. Koncert W. Kochańskiego, urządzony w Wiedniu, w którego programie były dzieła Schumanna, Bacha, Regera i innych, przyniół artyście wielkie powodzenie zarówno ze strony publiczności, jak krytyki, nazywającej go „Backhausem skrzypiec", podnoszącej wielką jego technikę, muzykalność i głębię odczucia.

= **Włochy.** Z ogłoszonej przez rząd włoski statystyki przedstawień teatralnych we Włoszech w pierwszym półroczu 1911 r. dowiadujemy się, że w czasie tym dano ogółem 2680 widowisk operowych z tych 268 wypadło na



sztukę francuską, w której królował Bizet, 139 na muzykę niemiecką, w której królował Wagner, (90 przedstawień), Ryszard Strauss miał ich tylko 21. W operetce, lat dziesięć temu prawie we Włoszech nieznanej, dziś, obejmującej 20% ogółu przedstawień (2138 na 12244), górują kompozytorowie austrjaccy z 1584 przedstawieniami 34 operetek, z których „Wesoła wdówka“ doczekała się w tych sześciu miesiącach tylko 458 przedstawień.

— Na Lido pod Wenecją ma być zbudowany teatr w rodzaju teatru niemieckiego w Bayreucie — świątynia opery narodowej włoskiej. Będą tu wystawiane z udziałem najwybitniejszych artystów najznakomitsze dzieła muzyków włoskich współczesnych i starszych. Sezon trwać ma cały rok, ale właściwy festival odbywać się będzie przez trzy miesiące w sezonie kąpielowym. Organizuje nowy teatr były dyrektor teatru Costanzi w Rzymie, Rosetti. Plany przygotowali architekci Aleksandri, Erzoch i Bericoli. Fasada będzie utrzymana w stylu czysto weneckim, do westibulu ma prowadzić kanał, tak że gondole będą wjeżdżały do środka teatru. Widownię, urządzoną amfiteatralnie z jednym piętrem lóż i z galerją, obliczono na 2000 widzów.

— Medjolańska „La Scala“ sezon operowy rozpoczęła w ub. roku już w październiku, nie zaś jak dotychczas w grudniu. Program obejmuje 12 oper, gdy w latach ostatnich w „La Scala“ wystawiano tylko 8 oper. Włoska muzyka reprezentowana jest przez sześć oper; „Don Carlos“ Verdiego, „Norma“ Belliniego, „Dziewczyna z zachodu“ Pucciniego, „Trzej królowie“ Montemeziego, „Habanera“ Laparrasa, „Ciekawe kobiety“ Wolffa Ferrariego. Z niemieckiego repertuaru muzycznego zawiera program: „Salome“ Ryszarda Strausa, „Lohengrina“ Wagnera, „Oberona“ Webera, z francuskiego „Carmen“ Bizeta.

= **Największe organy na świecie.** Jak już donosiliśmy, kościół św. Michała w Hamburgu posiada obecnie największy organ na świecie(?). Obrzymi ten instrument liczy 12175 piszczałek (największa ma z górą 11 metrów wysokości), pięć manuałów (każdy po 60 klawiszów) i jeden pedał o 32 klawiszach, 207 rejestrów i 800 guziczków do naciskania.

= **Kobiety kompozytorki.** Ciekawą statystykę podają pisma zagraniczne: Oto od r. 1875 do obecnej chwili kobiet pracujących na niwie kompozytorskiej naliczono 171. Sądząc ze statystyki, najbardziej utalentowane w dziedzinie twórczości muzycznej są francuski (94 kompozytorki na 171), potem następują włoszki (38), dalej niemki (25), angielki (9), hollenderki (2); Rosja, Hiszpanja i Szwecja— według tego obliczenia — w latach objętych statystyką wydały tylko po 1 kompozytorce (?). Dodać należy, że wykaz uwzględnia jedynie twórczynie oper, operetek i większych dzieł muzycznych.

= **Errata.** W części nakładu ostatniego zeszytu, w artykule F. Libermana „O nauce gry fortepjanowej“, pozostał niepoprawiony błąd drukarski: W wierszu 7 na I stronicy po słowie „fortepjanu“ opuszczono wyraz „młoteczkowego“, zaś zamiast Hammera ma być w nawiasach: „Hammercl.“ (t. j. Hammerclavier).

Warszawska Orkiestra Filharmoniczna.

Piątek, d. 17 stycznia 1913 r., o godz. 8 1/4 wiecz.

VII-my wielki abonamentowy koncert symfoniczny

pod dyr. **ZDZISŁAWA BIRNBAUMA**

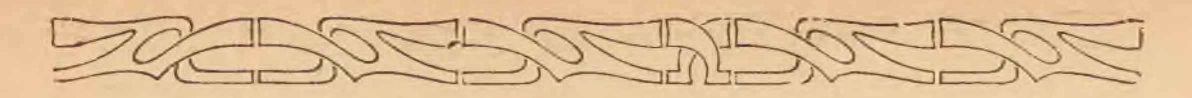
ZE WSPÓŁUDZIAŁEM

Jana Gérardy'ego (wiolonczelisty).

(H. O.) **Ryszard Strauss.** *Don Quixote.* Fantastyczne warjacje na temat o rycerskim charakterze (op. 35).

Dzieło to, skomponowane w roku 1897, jest jednem z najbardziej charakterystycznych w łańcuchu poematów symfonicznych Straussa, które rozpoczyna „Macbeth“, a kończy „Domestica“. Historje „Rycerza o smutnej postaci“ przedstawiali już przed Straussem: Rubinstein w poemacie symfonicznym, J. Kienzl — w operze; R. Strauss wybrał bardzo wdzięczną formę „fantastycznych warjacji“, w których miał sposobność rozwinięcia całego zasobu swej niesłychanie bogatej pomysłowości polifonicznej, oraz charakterystycznej, a miejscami zdumiewająco śmiałej kolorystyki orkiestrowej.

Jako charakter motywów, stanowi „Don Quixote“ analogję do „Tilla Sowizdrzała“, napisanego o trzy lata wcześniej. Że dla stworzenia szeregu barwnych, kolo-



rystycznych efektów użył Strauss zwiększonej baterji współczesnej orkiestry, nadmieniać zbytecznie; jako nowość w utworze symfonicznym figuruje instrument, naśladujący szum wichru — tak zwana popularnie w teatralnym języku: „Windmaschine".

Bohatera z Salamanki upersonifikował R. Strauss tematem o „rycerskim charakterze" i najczęściej każe w jego imieniu przemawiać sentymentalnej wiolonczeli — jako rzecznica Sancho Pansy figuruje prócz bas-klarnetu i tuby przeważnie „altówka".

Trzymając się idei muzyki programowej, kompozycję swą, t. j. temat i dziesięć muzycznych warjacji, rozsnuwa R. Strauss na tle następującej opowieści:

Introdukcja: Wytwarzanie się charakteru i usposobienia Don Quixota pod wpływem lektury romansów rycerskich, która go popycha do postanowienia, aby jako błędny rycerz szukał przygód na szerokim świecie. *Temat:* Rycerz o smutnej postaci i jego dowcipny giermek-chłop Sancho-Pansa. *1 warjacja:* Wyjazd. Walka z wiatrakami. *2 warjacja:* Zwycięska bitwa z trzodą baranów. *3 warjacja:* Rozmowa między idealnym Don Quixotem a grubo materjalnym Sancho Panso. *4 warjacja:* Walka z pielgrzymami. *5 warjacja:* Straż nocna; wierna myśl o Dulcynei. *6 warjacja:* Spotkanie z wiejską dziewką, którą Sancho przedstawia swemu panu jako Dulcyneję. *7 warjacja:* Gonitwa przez powietrze na drewnianym koniu. *8 warjacja:* Jazda w zaczarowanej łodzi (Barkarola). *9 warjacja:* Walka z dwoma mniemanymi czarownikami — dwoma braciszkami na mułach. *10 warjacja:* Pojedynek z rycerzem z białego księżyca. Don Quixote rozciągnięty na ziemi, składa broń i zostaje pasterzem. *Finał:* Ostatnie chwile Don Quixota. Jego śmierć.

Jan Brahms. Serenada d-dur op. 2.

Dzieło to nie jest właściwie Serenadą, gdyż tego rodzaju utwory składają się zwykle z krótszych części, u Brahmsa zaś pierwsze Allegro, jak również Adagio i Finał mają charakter symfoniczny i obracają się w formach szerokich. Sądzić przeto należy, iż twórca, pisząc swą Serenadę w młodym wieku, przez skromność obawiał się nazwać ją Symfonją, a chcąc usprawiedliwić tytuł, dodał do zwykłych czterech części jeszcze jedno Scherzo i Menuet. Tak więc Serenada ma sześć części, w których znajdujemy *dwa* Scherza i Menuet.

Pierwsze Allegro ma tak zw. formę wielką i opiera się na wzorach, które utworzył Haydn, a po nim Mozart. Rozwija się na dwuch tematach; w przeróbce wchodzi w grę temat trzeci, stanowiący Codę. Myśl główną słychać najprzód w waltorni. Charakter pogodny i sielski tematu jeszcze bardziej uwydatnia się przez ciągnione w altówkach i wiolonczelach kwinty. Temat II grają skrzypce i fagot. Ustęp ten cechuje zajmująca robota tematyczna, po której odzywa się temat Cody. Znajdujemy w tej melodji, jak również i w temacie II ulubione przez Brahmsa pochody trójkowe, na których opiera się znaczna część przeróbki. Następujące teraz Scherzo ma temat zajmujący i ruchliwy w tonacji d-minor. Na nim opierają się dwie pierwsze cząstki, poczem w tempie nieco szybszem odzywa się Trio w B-dur.

Część trzecią Adagio rozpoczyna śliczny temat pierwszy. Uroczą tę melodję prowadzą altówki z fagotami przy wtórze wiolonczel i kontrabasów. W dalszym ciągu pochód melodyjny rozwija się na tle dość żywych figur skrzypiec i wiolonczel, poczem waltornia gra myśl II. Od tego miejsca wprowadza twórca zmiany tonacji, różne epizody małego znaczenia, skutkiem czego Adagio rozciąga się zbytecznie i traci na jasności. Następujący potem Menuet jest istną perełką i brzmi nader oryginalnie z powodu zręcznego zestawienia kilku instrumentów. I tak: Menuet I grają: flet, 2 klarynety, fagot i wiolonczela. Menuet II, czyli t. zw. Trio ma inną obsadę, a więc: skrzypce pierwsze, altówki i wiolonczele, oraz 2 klarynety. Drugie Scherzo nie jest wolne od wpływu Beethovena i stoi trochę niżej od pozostałych części. Finał Serenady stanowi t. zw. Rondo, którego temat główny powraca kilka razy, a obok niego przewija się myśl początkowa pierwszego Allegra. Nie można zaprzeczyć, że Finał cały cechuje wpływ Haydna i Schuberta, jest wszakże bardzo zręczny w przeprowadzeniu i dobrze kończy dzieło pełne nastroju pogodnego, a chwilami nawet bardzo figlarnego.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Marszałkowska 85.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31,
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Żabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof. Ursteina), Marszałkowska 53a.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

